

MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DU COMMERCE.

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1878, A PARIS.

CONGRÈS ET CONFÉRENCES DU PALAIS DU TROCADÉRO.

COMPTES RENDUS STÉNOGRAPHIQUES

PUBLIÉS SOUS LES AUSPICES

DU COMITÉ CENTRAL DES CONGRÈS ET CONFÉRENCES

ET LA DIRECTION DE M. CH. THIRION, SECRÉTAIRE DU COMITÉ,

AVEC LE CONCOURS DES BUREAUX DES CONGRÈS ET DES AUTEURS DE CONFÉRENCES.

CONFÉRENCE

SUR

LA MODALITÉ DANS LA MUSIQUE GRECQUE,

PAR L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY,

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE PARIS.

7 SEPTEMBRE 1878.



PARIS.

IMPRIMERIE NATIONALE.

M DCCC LXXIX.



126184

# COMPTES RENDUS STÉNOGRAPHIQUES DES CONGRÈS INTERNATIONAUX

DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

---

- Congrès de l'Agriculture. (N° 1 de la série.)  
Congrès pour l'Unification du numérotage des fils. (N° 2 de la série.)  
Congrès des Institutions de prévoyance. (N° 3 de la série.)  
Congrès de Démographie et de Géographie médicale. (N° 4 de la série.)  
Congrès des Sciences ethnographiques. (N° 5 de la série.)  
Congrès des Géomètres. (N° 6 de la série.)  
Conférences de Statistique. (N° 7 de la série.)  
Congrès pour l'Étude de l'amélioration et du développement des moyens de transport.  
(N° 8 de la série.)  
Congrès des Architectes. (N° 9 de la série.)  
Congrès d'Hygiène. (N° 10 de la série.)  
Congrès de Médecine mentale. (N° 11 de la série.)  
Congrès du Génie civil. (N° 12 de la série.)  
Congrès d'Homéopathie. (N° 13 de la série.)  
Congrès de Médecine légale. (N° 14 de la série.)  
Congrès sur le Service médical des armées en campagne. (N° 15 de la série.)  
Congrès pour l'Étude des questions relatives à l'alcoolisme. (N° 16 de la série.)  
Congrès des Sciences anthropologiques. (N° 17 de la série.)  
Congrès de Botanique et d'Horticulture. (N° 18 de la série.)  
Congrès du Commerce et de l'Industrie. (N° 19 de la série.)  
Congrès de Météorologie. (N° 20 de la série.)  
Congrès de Géologie. (N° 21 de la série.)  
Congrès pour l'Unification des poids, mesures et monnaies. (N° 22 de la série.)  
6<sup>e</sup> Congrès Séricicole international. (N° 23 de la série.)  
Congrès de la Propriété industrielle. (N° 24 de la série.)  
Congrès du Club Alpin français. (N° 25 de la série.)  
Congrès sur le Patronage des prisonniers libérés. (N° 26 de la série.)  
Congrès de la Propriété artistique. (N° 27 de la série.)  
Congrès de Géographie commerciale. (N° 28 de la série.)  
Congrès universel pour l'Amélioration du sort des aveugles et des sourds-muets. (N° 29  
de la série.)  
Congrès des Sociétés de la paix. (N° 30 de la série.)  
Congrès des Brasseurs. (N° 31 de la série.)  
Congrès pour les Progrès de l'industrie laitière. (N° 32 de la série.)
- 

**AVIS.** — Chaque compte rendu forme un volume séparé que l'on peut se procurer à l'Imprimerie nationale (rue Vieille-du-Temple, n° 87) et dans toutes les librairies, au fur et à mesure de l'impression.



**CONFÉRENCE**

**SUR**

**LA MODALITÉ DANS LA MUSIQUE GRECQUE.**





MINISTÈRE DE L'AGRICULTURE ET DU COMMERCE.

---

EXPOSITION UNIVERSELLE INTERNATIONALE DE 1878, A PARIS.

---

CONGRÈS ET CONFÉRENCES DU PALAIS DU TROCADÉRO.

---

COMPTES RENDUS STÉNOGRAPHIQUES

PUBLIÉS SOUS LES AUSPICES

DU COMITÉ CENTRAL DES CONGRÈS ET CONFÉRENCES

ET LA DIRECTION DE M. CH. THIRION, SECRÉTAIRE DU COMITÉ,

AVEC LE CONCOURS DES BUREAUX DES CONGRÈS ET DES AUTEURS DE CONFÉRENCES.

---

CONFÉRENCE

sur

LA MODALITÉ DANS LA MUSIQUE GRECQUE,

PAR L. A. BOURGAULT-DUCOUDRAY,

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE PARIS.

---

7 SEPTEMBRE 1878.



PARIS.

IMPRIMERIE NATIONALE.

---

M DCCC LXXIX.





PALAIS DU TROCADÉRO. — 7 SEPTEMBRE 1878.

---

## CONFÉRENCE

SUR

### LA MODALITÉ DANS LA MUSIQUE GRECQUE,

PAR M. BOURGAULT-DUCOUDRAY.

---

BUREAU DE LA CONFERENCE.

*Président :*

M. CH. GOUNOD, membre de l'Institut.

*Assesseurs :*

MM. BURNOUF, ex-directeur de l'École d'Athènes.

COMETTANT, critique musical.

GUILMANT, organiste de la Trinité et de la Société des concerts du Conservatoire.

JONCIÈRES, compositeur.

LEMMENS, directeur-fondateur de l'École de musique religieuse de Malines.

QUEUX DE SAINT-HILAIRE (marquis DE), secrétaire-adjoint de l'association pour l'encouragement des Études grecques.

RAVAISSON, membre de l'Institut.

RUELLE, bibliothécaire à la Bibliothèque Sainte-Geneviève.

*Interprètes des exemples chantés :*

M<sup>mes</sup> PRUDENT et BOURGAULT-DUCOUDRAY.

MM. RIMBAUD et FERNIER.

---

La séance est ouverte à 2 heures 20 minutes.

M. BOURGAULT-DUCOUDRAY. Mesdames et Messieurs, je vais essayer de montrer qu'il existe dans les modes nombreux de la musique grecque une saveur et un accent particulier que les deux modes uniques de la musique européenne ne peuvent rendre; en second lieu, que l'emploi des gammes grecques est compatible avec la polyphonie moderne et que les effets qu'on en peut tirer peuvent être transportés dans le domaine des faits musicaux contemporains.



Pour cela, un peu de théorie est nécessaire; j'en ferai le moins possible pour ne pas fatiguer votre attention.

Vous connaissez tous la gamme majeure et la gamme mineure et vous savez ce qui les distingue? C'est que la position des demi-tons n'est pas la même dans les deux gammes.

Je vais vous faire entendre la gamme majeure, puis la gamme mineure :

Ex. 1.



Dans la gamme majeure le premier demi-ton est placé entre le 3<sup>e</sup> degré et le 4<sup>e</sup>; le deuxième demi-ton entre le 7<sup>e</sup> degré et le 8<sup>e</sup>.

Dans la gamme mineure le premier demi-ton est placé entre le 2<sup>e</sup> degré et le 3<sup>e</sup>, et le second demi-ton entre le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup>.

Laissons de côté, pour le moment, le troisième demi-ton formé par la note sensible *sol dièse*; nous y reviendrons.

La différence de la position occupée par les *demi-tons* dans les deux gammes, — qui permet à l'oreille de les distinguer, — donne à chacune d'elles un caractère expressif très différent. On s'en convaincra aisément en entendant la même mélodie jouée successivement dans les deux modes.

Je prends un air que tout le monde connaît : *Au clair de la lune*; cet air est en majeur. Je le joue en entier afin que vous observiez bien la position des demi-tons :

Ex. 2.



Si je le joue maintenant en mineur, le caractère change :

Ex. 3.





L'air prend une physionomie malheureuse, suppliante, presque lamentable, en tout cas fort éloignée de la première qui n'avait rien de mélancolique.

Le mode *majeur* a donc son caractère.

Le mode *mineur* a aussi le sien.

Tous les airs construits en *majeur* reproduiront le caractère expressif du mode *majeur*.

Tous les airs construits en *mineur* seront empreints du caractère expressif propre au mode *mineur*.

On peut conclure de là que la pluralité des modes est une cause de variété dans l'expression musicale.

Le majeur et le mineur sont-ils les deux seuls modes possibles? Ne peut-on concevoir d'autres gammes où les demi-tons occupent des positions différentes? Évidemment si!

Dans l'échelle fixe formée par les touches blanches d'un clavier de piano les demi-tons occupent une position invariable; ils se trouvent placés de *mi* à *fa*, et de *si* à *ut*. Si je construis une gamme sur chacune des sept notes de l'octave, il est évident que, dans chacune de ces gammes, la position des demi-tons changera.

Prenons *la* comme point de départ d'une octave diatonique (il ne faut pas qu'il entre une seule touche noire dans les gammes que nous allons former), nous obtenons l'échelle suivante :

Ex. 4.



Dans cette gamme, je trouve le premier demi-ton *si ut*, entre le 2° degré et le 3°, et le deuxième demi-ton *mi fa*, entre le 5° degré et le 6°. C'est le mode *hypodorien*, qui diffère du mode *mineur* en ce qu'il n'a pas la note sensible *sol dièse*.

Construisons une autre gamme un degré plus bas, en prenant *sol* comme point de départ, les deux demi-tons se trouvent déplacés :

Ex. 5.



Je rencontre le premier demi-ton *si ut*, entre le 3° degré et le 4°, et le deuxième demi-ton *mi fa*, entre le 6° et le 7°. C'est le mode *hypophrygien*, qui diffère du mode *majeur* en ce qu'il n'a pas la note sensible *fa dièse*.



Prenons *fa* comme point de départ d'une troisième octave, le premier demi-ton *si ut* se trouve reporté entre le 4<sup>e</sup> degré et le 5<sup>e</sup>, et le second demi-ton *mi fa*, entre le 7<sup>e</sup> et le 8<sup>e</sup> :

Ex. 6.



Ce mode est l'*hypolydien*, qui diffère [du] mode *majeur* en ce que le 4<sup>e</sup> degré *si* est naturel.

Si maintenant j'élève une octave sur la note *mi*, la gamme que j'obtiens commence par un demi-ton *mi fa*; le second demi-ton *si ut* se trouvera placé entre le 5<sup>e</sup> degré et le 6<sup>e</sup>. C'est le mode *dorien*, qui n'est autre chose que l'*hypodorien* basé sur la dominante :

Ex. 7.



Les gammes basées sur la dominante ne concluent pas; le sens reste comme suspendu.

Élevons encore une nouvelle octave sur la note *ré*. Le premier demi-ton *mi fa* se rencontre entre le 2<sup>e</sup> degré et le 3<sup>e</sup>; le second demi-ton *si ut*, entre le 6<sup>e</sup> degré et le 7<sup>e</sup>. C'est le mode *phrygien*, qui n'est autre chose que l'*hypophrygien* basé sur la dominante :

Ex. 8.



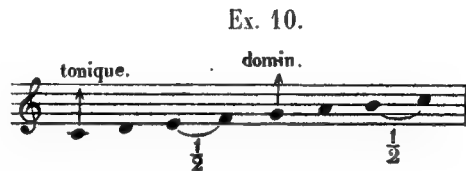
Nous arrivons à l'octave qui a la note *ut* pour point de départ. Celle-là, direz-vous, c'est la gamme majeure. Non pas! chez les Grecs, c'est le mode *lydien*. Les deux demi-tons se trouvent bien du 3<sup>e</sup> degré au 4<sup>e</sup>, et du 7<sup>e</sup> degré au 8<sup>e</sup>, comme dans le *majeur*; mais le mode *majeur* est basé sur une *tonique*, et le *lydien* est basé sur une *dominante*, ce qui donne à ces deux gammes un sens harmonique très différent.



Voici le mode *lydien* :



et voici le mode *majeur* :



Cette différence deviendra très sensible, si je joue les deux gammes harmonisées :



Nous touchons au terme de notre tâche; il ne nous reste plus qu'une octave à construire sur la note *si* :



Ex. 12.



Cette gamme commence par le demi-ton *si ut*, et le second demi-ton *mi fa* se rencontre entre le 4<sup>e</sup> degré et le 5<sup>e</sup>. C'est le mode *mixolydien*, qui n'est autre chose que l'*hypophrygien* commençant sur la médiate *si*.

Cela fait en tout sept gammes : dans chacune d'elles la position des demi-tons est différente ; chacune d'elles est douée d'un caractère expressif différent. Pour le prouver, je vais jouer le même air dans ces différents modes : dans chaque mode son expression changera.

Je vais prendre encore un air très connu, l'air : *J'ai du bon tabac*, qui est en *majeur*.

Ex. 13.



Le voici maintenant en *mineur* :

Ex. 14.



Le voici en *hypodorien* :

Ex. 15.



En hypophrygien :

Ex. 16.



En hypolydien :

Ex. 17.



En dorien :

Ex. 18.



En phrygien :

Ex. 19.



En lydien :

Ex. 20.



En chromatique oriental :

Ex. 21.



Nous allons maintenant étudier séparément chacun de ces modes et constater par des exemples s'ils répondent aux caractères que les anciens leur attribuent.

Ces exemples sont puisés à quatre sources : musique antique, plainchant, musique ecclésiastique grecque, chants populaires de différents pays, et en particulier ceux de Grèce et d'Orient.

Étudions d'abord le mode *hypodorien*. Je vais, avant de commencer, vous en rappeler la gamme.

Ex. 22.



Ce mode est qualifié par les anciens de *fier, superbe, légèrement enflé, franc, sincère, simple, grandiose, ferme, ayant une sonorité grave*. C'est dans ce mode qu'est conçue la sublime mélodie du *Dies iræ* :

Ex. 23.





Après cette audition, nous sommes frappés de la justesse des épithètes que je viens de vous citer. Il est curieux qu'à deux mille ans de distance, malgré le milieu différent où nous vivons, nous ressentions la même impression, que les Grecs, et que nous vibrions de la même manière qu'eux en entendant une mélodie hypodorienne.

Le mode *mineur* ne saurait atteindre ce grandiose et cette austérité d'accent :

Ex. 24.



Le mode hypodorien est autrement viril que le mode mineur. On a éterné ce mode en y introduisant la note sensible. Notre mineur est un hypodorien efféminé; de ce mode si mâle, si plein de vigueur et de santé, on a fait un mode faible, anémique, dont l'abus donne à la musique moderne quelque chose de fiévreux et de maladif.

Beaucoup de vieilles mélodies populaires sont dans le mode hypodorien. On en trouve beaucoup en Orient où notre mineur n'existe pas; on en trouve beaucoup aussi en Bretagne. En voici une extraite de la remarquable collection de M. de la Villemarqué : *Les Barzaz-Breiz*.



Ex. 25.

*Andantino.*

Il ne nous reste que cinq spécimens de musique antique ; l'un d'eux est en *hypodorien*, c'est un fragment de la *première Pythique* de Pindare. Vous allez l'entendre, harmonisé pour quatre voix <sup>(1)</sup>.

Comme la langue grecque n'est pas familière à tout le monde, je vais lire d'abord la traduction des paroles en français. On ne saurait vraiment apprécier la musique sans la connaissance du texte auquel elle est appliquée :

Lyre d'or, propriété légitime d'Apollon et des Muses aux blonds cheveux, toi que suit le mouvement de la danse, commencement de la joie, les chanteurs t'obéissent lorsque tu fais résonner les préludes des hymnes qui conduisent les chœurs, et tu éteins la foudre aiguë.

<sup>(1)</sup> La mélodie seule est antique ; l'harmonisation ne l'est pas, mais elle est conforme à la constitution et à l'esprit de la gamme *hypodorique*, avec laquelle la mélodie est construite.

Les cinq fragments de musique antique qui nous restent sont, outre la 1<sup>re</sup> *Pythique* de Pindare, l'hymne à *Némésis*, l'hymne à *Hélios*, l'hymne à la *Muse* (que l'on trouvera plus loin) et l'hymne à *Déméter*. La musique de ces hymnes a été publiée par plusieurs auteurs, entre autres par Gevaert dans son *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*.





Ex. 26.

**Moderato.** *f*

SOPRANO. *f*  
Χρυ - σέ - α φόρ - μιξε, Α-

ALTO.

TÉNOR. *f*  
Χρυ - σέ - α φόρ-

BASSE.

Accomp'. *f* *mf*

- πόλ - λω - ν.ε και ι - ο - πλο - κά - μων σύν - δι - κον Μοι- *p*

και ι - ο - πλο κά - μων κτέ - - α- *p*

- μιξε, Α - πόλ - - λω - - νος κτέ - - α- *p*

και ι - ο - πλο-κά - μων

*p*



*cresc.*

- σᾶν κτέ-α - νον, τᾶς ἁ - κού - ει μὲν βᾶ-σις, ἁ - γλα-τ-

*cresc.*

- νον Μοι - - - σᾶν, τᾶς ἁ - κού - ει μὲν βᾶ - σις,

*cresc.*

- νον Μοι - - - σᾶν, τᾶς ἁ - κού - - ει βᾶ-σις,

*cresc.*

τᾶς ἁ - κού - ει μὲν βᾶ - σις,



*p* *f*

- as ἄρ - - χᾶ, πεί - θον - ται δ'ἁ -

*p* *f*

ἁ - γλα-τ - as ἄρ - χᾶ, πεί - - θον - ται δ'ἁ -

*p* *f*

ἁ - γλα-τ - as ἄρ - χᾶ, πεί - θον - ται δ'ἁ -

*p* *f*

ἁ - γλα-τ - as ἄρ - χᾶ, πεί - θον - ται δ'ἁ -



-οι - δοὶ σά - μα - σιν, ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ-

-οι - δοὶ σά - μα - σιν, ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ-

-οι - δοὶ σά - μα - σιν, ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό -

-οι - δοὶ σά - μα - σιν, ἀ - γη - σι - χό - ρων ὁ - πό -

dim.

dim. cresc. -οι - μι - ῶν ἀμ - βο - λὰς τεύ - χης ἐ - λε -

dim. cresc. -οι - μι - ῶν ἀμ - βο - λὰς τεύ - χης ἐ - λε -

dim. cresc. -ταν προ - οι - μι - ῶν ἀμ - βο - λὰς τεύ - χης ἐ - λε -

dim. cresc. -ταν προ - - οι - - μι - ῶν ἀμ - βο - λὰς τεύ - χης ἐ - λε -



*rit.* *f* *a Tempo.*

- λι - ζο - μέ - να. Kai τὸν αἰ - χμα - τὰν κε-

*rit.* *f*

- λι - ζο - μέ - να. Kai τὸν αἰ - χμα - τὰν κε-

*rit.* *f*

- λι - ζο - μέ - να. Kai τὸν αἰ - χμα - τὰν κε-

*rit.* *f*

- λι - ζο - μέ - να. Kai τὸν αἰ - χμα - τὰν κε-

*a Tempo.*

*rit.* *f*

*cresc.* *ff* *largo.*

- ραν - νὸν σθεν - νύ - εις.

*cresc.* *ff* *largo:*

- ραν - νὸν σθεν - - - νύ - εις, σθεν - νύ - εις.

*cresc.* *ff* *largo.*

- ραν - νὸν σθεν - - - νύ - εις, σθεν - - νύ - εις.

*cresc.* *ff* *largo.*

- ραν - νὸν σθεν - νύ - εις, σθεν - νύ - εις.

*ff* *largo.*



(Applaudissements.)

Voici maintenant une mélodie populaire dans le même mode, que j'ai recueillie en Grèce :

Rivière, mon âme, ô ma rivière, quand tu te gonfles, quand tu te brises et bouillonnas;  
Prends-moi, rivière, mon âme, ô ma rivière, dans tes flots, dans tes tourbillons;  
[Porte-moi] là où viennent des jeunes filles blondes qui lavent et des jeunes filles  
brunes qui blanchissent [le linge];  
Où vient une blonde jeune fille qui fait resplendir l'onde et la source <sup>(1)</sup>.

(Exécution. — Applaudissements.)

Je dois signaler une irrégularité dans l'échelle de cette mélodie. Le mode *hypodorien*, dans le ton de *ré*, exige le *si bémol*; or, dans la mélodie que vous venez d'entendre, le *si* est *bémol* dans l'octave supérieure, mais *naturel* dans l'octave inférieure.

Cette apparente irrégularité est une confirmation éclatante de la théorie antique.

En effet, indépendamment des *modes*, les Grecs reconnaissaient plusieurs *systèmes* ou échelles. Dans l'un de ces systèmes, appelé *petit système parfait* ou *conjoint*, on remarque précisément que le *si* est *naturel* à la base de l'échelle et *bémol* dans la partie supérieure.

Le mode hypodorien a été employé plusieurs fois par les compositeurs modernes, mais pas autant qu'il le mérite; il se prête pourtant admirablement à l'harmonie qui rehausse encore sa fierté et sa grandeur.

Berlioz s'en est servi dans le morceau fugué qui ouvre la deuxième partie de *l'Enfance du Christ* :

Ex. 27.



Il a usé aussi de la cadence hypodoriennne à la fin de *l'Invocation à la Nature*, dans la quatrième partie de la *Damnation de Faust* :

<sup>(1)</sup> Voir pour la musique le n° 23 du Recueil : *Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient*, Henry Lemoine, éditeur à Paris.



Ex. 28.



M. Saint-Saëns, dans sa cantate des *Noces de Prométhée*, débute par le mode hypodorien :

Ex. 29.

Moderato.

Musical score for Ex. 29, a vocal and piano piece in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The tempo is Moderato. The score includes piano accompaniment and a vocal line for Tenor. The lyrics are in French.

pp

Ténor.

Aux con - fins du

vieil u - ni - vers

Sur d'hor - ri - bles ro - chers con - nus des seuls hi - vers

etc.

Enfin M. C. Gounod, qui a bien voulu présider cette séance, s'est servi du mode hypodorien au commencement de la romance du *Roi de Thulé*, dans son opéra de *Faust* :

Ex. 30.



(Double salve d'applaudissements.)

Ces applaudissements, Mesdames et Messieurs, sont un juste hommage rendu à un homme dont nous sommes fiers. (Nouveaux applaudissements.) Ils prouvent, en outre, que vous ne désapprouvez pas M. Gounod d'avoir fait emploi des modes grecs dans ses ouvrages. M. Gounod me pardonnera de l'avoir cité, je prends mes exemples où je les trouve, et je ne saurais d'ailleurs mieux les choisir que dans ses œuvres.

La phrase musicale que je viens de vous jouer n'est pas en *majeur* ; si elle était en majeur, le *si* serait *bémol* ; elle n'est pas non plus en *mineur*, car alors le *sol* serait *dièse* ; elle est en *hypodorien*.

Quelques compositeurs, sans concevoir une phrase mélodique entière dans le mode hypodorien, ont parfois donné un goût plus relevé à une cadence au moyen d'une touche hypodoriennne. Il en est ainsi dans l'*Invocation à la Nature*, de Berlioz, que je citais tout à l'heure.

M. Ambroise Thomas a employé aussi la cadence *hypodoriennne* dans la *Chanson des fossoyeurs*, au cinquième acte d'*Hamlet*.

Ex. 31.



Pour terminer ce qui concerne l'hypodorien, nous dirons que ce mode était très estimé des philosophes de l'antiquité, qui le croyaient propre à inspirer le culte de la force morale et le sentiment du devoir.



Passons au mode *hypophrygien*. Je vais vous en rappeler la gamme qui est la gamme majeure sans la note sensible.

Ex. 32.



Suivant Platon, l'hypophrygien est rangé parmi les harmonies propres aux festins<sup>(1)</sup>.

La manière dont ce mode est qualifié par les anciens est loin de nous satisfaire complètement. Ce qu'ils disent du *phrygien*, son très proche parent, se rapproche plus de notre manière de sentir. Ils qualifient ce dernier de *passionné, enthousiaste, inspiré, religieux, extatique*.

Ce caractère, que nous reconnaissons pleinement au *phrygien*, nous le retrouvons, quoique moins accentué, dans l'hypophrygien. Suivant nous, le mode hypophrygien excelle à peindre les sentiments expansifs et spontanés, l'élan de l'enthousiasme ou la ferveur de la prière. Il est très fréquemment employé dans le chant grégorien. Les mélodies du septième et du huitième *ton* du plain-chant sont dans ce mode. Vous allez en entendre un exemple; c'est l'hymne qui débute en latin par les mots : *Jam sol recedit igneus . . .* et dont voici la traduction en français :

Déjà le soleil de feu s'est couché. Toi, lumière éternelle, suprême unité, Trinité bienheureuse, verse l'amour dans nos cœurs !

(1) Dans le passage suivant du 3<sup>e</sup> livre de sa *République*, Platon, en examinant les modes, se place exclusivement au point de vue de leur emploi dans l'éducation : « Il faut que l'harmonie et le rythme correspondent au texte poétique. — Or, ainsi que nous l'avons déjà dit, il faut bannir de la poésie les plaintes et les lamentations. — Quelles sont donc les harmonies *thrénodiques* (plaintives) ? — La *mixolydienne*, la *syntono-lydienne* et d'autres semblables. — S'il en est ainsi, nous laisserons de côté ces harmonies, car, loin d'être bonnes pour des hommes, elles ne le sont pas même pour des femmes d'un caractère honnête. — En effet. — Maintenant, dites-le-moi : est-il rien de plus indigne des gardiens de l'État que l'ivresse, la mollesse et l'indolence ? — Comment n'en serait-il pas ainsi ? — Eh bien, quelles sont les harmonies *amollissantes* et *sympotiques* (propres aux festins) ? — L'*ionienne* (hypophrygienne) et la *lydienne* que l'on nomme *relâchées* (*χαλαρά*). — Pourras-tu ainsi te servir de celles-ci pour élever des guerriers ? — Nullement ; il ne te restera donc que la *dorienne* et la *phrygienne*. . . » Dans cette dénomination de *dorienne*, Platon comprend aussi l'*hypodorienne*.

En ce qui concerne l'usage des modes, les idées d'Aristote sont plus larges. Dans sa *Politique* il distingue des mélodies *éthiques* ou morales, des mélodies *actives* et des mélodies *exaltées*. Sans en proscrire aucune, il destine les premières à l'éducation, et réserve les autres pour les concerts et les théâtres, où l'on entend de la musique sans en faire soi-même. (Voir Gevaert, p. 192.)



Ex. 33.

*Molto moderato.*  
*très doux.*

SOPRANO. *pp* Jam sol — re — ce . dit ig . ne .

ALTO. Re . ce . dit

TÉNOR. *très doux.*  
*pp* Jam sol — re — ce . dit

BASSE. Re . ce . dit

*Accomp'  
ad libitum.* *pp*

. us — Tu lux — per . en . nis u . ai .

ig . ne . us Per . en . nis

ig . ne . us Tu lux per . en . nis

ig . ne . us Tu lux per . en . nis



*cresc.*  
tas nos . tris be . a . ta Tri . ni .  
*cresc.*  
u ni . tas nos . tris be . a . ta Tri . ni .  
*cresc.*  
u . ni . tas nos . tris be . a . ta Tri . ni .  
*cresc.*  
u . ni . tas nos . tris be . a . ta Tri . ni .

*cre . scen . du*

*cresc. molto.*  
tas in . fuu . de a . mo . rem cor . di . bus.  
*cresc.* *poco rit.*  
tas in . fuu . de a . mo . rem cor . di . bus.  
*cresc.*  
tas in . fuu . de a . mo . rem cor . di . bus.  
tas in . fuu . de a . mo . rem cor . di . bus.  
*cresc.* *poco rit.*



(Applaudissements.)

Il semble, Messieurs, que le soleil se coucherait moins bien dans le mode majeur ! (Rires approbatifs.)

Un assez grand nombre de mélodies populaires sont conçues aussi dans le mode hypophrygien ; en voici une du pays Wende et, par conséquent, d'origine slave :

Ex. 34.

Moderato.

mf

p

Voici encore un air en hypophrygien ; c'est le commencement d'une chanson normande :

Ex. 35.

Andantino.

*f* à pleine voix.

Le pa . pil . lon suit les chan . del . les, Com .

mf

me l'a - mant suit la beau - té; \_\_\_\_\_

Le pa - pil - lon brû - le ses ai - les Et

l'a - mant perd sa li - ber - té! \_\_\_\_\_

Si l'on compare l'hypophrygien au majeur, on le trouve moins actif, moins concluant que le majeur; mais il a quelque chose de plus contemplatif, de plus solennel, de plus inspiré.

Pour faire saisir notre pensée, nous dirons : le *majeur* a le caractère d'une phrase à la fin de laquelle on met un point; l'*hypophrygien* a le caractère d'une phrase à la fin de laquelle on mettrait un point d'exclamation. Le majeur dit : « Cette campagne est très belle. » L'hypophrygien dirait : « Que cette campagne est belle ! » (Applaudissements répétés.)

Quand une phrase majeure finit, on peut passer à autre chose. Après une cadence hypophrygienne, le sentiment se prolonge et il résonne encore en nous-mêmes après que le dernier accord a vibré. (Nouveaux applaudissements.)



Bien que l'hypophrygien se prête admirablement à l'harmonie, nous ne connaissons pas dans la musique moderne de morceau entièrement écrit dans ce mode; mais nous pouvons citer plusieurs passages dont l'accent est emprunté à l'harmonie hypophrygienne. L'éclat triomphant du cri : *Aux armes!* à la fin du deuxième acte de *Guillaume Tell* est dû à la présence du *ré bémol*, quelques mesures avant la fin d'un morceau qui est en *mi bémol*.

Ex. 36.

Andantino maestoso.

ARN.

Voi. ci le

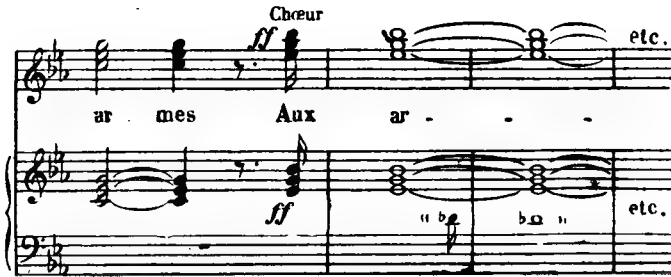
w. G.T.

jour Pour nous c'est un si. gnal d'a. lar. mes. De vic

w. A. G. w.

. toi. re Quel cri doit y ré. pondre? Aux ar. mes, Aux





La dernière fois que le *ré* se fait entendre avant la cadence, il n'est pas *naturel*, il est *bémol*. Cela suffit pour détruire le sentiment de la note sensible et pour donner à l'auditeur l'impression de la cadence hypophrygienne.

Dans un des plus beaux passages du final de la *Symphonie avec chœurs*, de Beethoven, l'effet est dû à l'absence de la note sensible dans le mode majeur, ce qui caractérise précisément le mode hypophrygien. Il en résulte un élargissement, un épanouissement, un accroissement d'envergure du sentiment que ne saurait atteindre le majeur, mode d'un caractère plus personnel et plus étroit.

En résumé, l'hypophrygien est propre à exprimer les sentiments qui nous élèvent au-dessus de nous-mêmes, les sentiments collectifs : tels que l'amour de la patrie, ou les diverses nuances du sentiment religieux. S'il fallait le caractériser en deux mots, nous dirions : c'est le mode de la ferveur et de l'enthousiasme.

Passons au mode *hypolydien*. — En voici la gamme :

Ex. 37.



C'est la gamme de *fa* sans accident. C'est la seule gamme antique basée sur la tonique qui ait une note sensible.

Le 4<sup>e</sup> degré, qui fait triton avec la finale, donne à cette gamme quelque chose de dur; le sentiment du majeur y est trop intense.

Ce mode a été qualifié par les anciens de *voluptueux*, *dissolu*, *bachique*, *enivrant*. Il n'était pas en odeur de sainteté auprès des philosophes. Platon,

qui ne semble pas avoir été très friand de la note sensible, le chasse impitoyablement de sa République.

Il nous est difficile de comprendre pourquoi Platon se montrait si rigoriste à l'endroit de ce mode. Nous sommes tellement habitués aux accords altérés de la musique moderne, qu'une harmonie diatonique, quelle qu'elle soit, nous paraît grave et sévère. Que dirait donc Platon, s'il entendait certaines pages de la musique moderne!

Les Pères de l'Église, plus tolérants que le philosophe grec, l'ont admis dans le chant liturgique où l'on en trouve de nombreux exemples. En voici un échantillon : c'est l'hymne qui commence par les mots : *Montes et omnes colles...*

Ex. 38.

Moderato.

Mon-tes et om-nes col-les hu-mi-li-a-bun-tur

et erunt prae-va-lia direc-ta et as-pe-ra in vi-as planas

Ve-ni Do-mi-ne — et no-li tar-da-re Al-le-lu-ia!

(Applaudissements.)



Voici maintenant une mélodie suédoise extraite de l'ouvrage de M. Gevaert, et que nous avons harmonisée :

Ex. 39.

Andantino.

Pehr Tyr - sons döttrar i Wän - ge

Kal - ler var de - ras skog. De suf - vo en sömn för

län - ge — Me'n sko - gen den lön - vas.

suivez.

(Applaudissements.)

Le mode hypolydien a été employé par Berlioz dans la *Damnation de Faust*, au début de la chanson du roi de Thulé :

Ex. 40.

Au - tre - fois un roi de Thu - lé etc.



Mais le plus bel emploi qu'on en puisse citer, c'est celui qu'en a fait Beethoven dans son quinzième quatuor. Il a montré par là l'immense parti qu'on peut tirer des modes grecs dans la composition moderne. Je veux parler de l'adagio célèbre : *Canzona di ringraziamento offerta alla Divinità da un guarrito*. Il est à remarquer que c'est lorsqu'il avait à exprimer ses inspirations les plus élevées, que Beethoven a eu recours aux gammes grecques.

L'introduction du *si bémol* dans la gamme hypolydienne a fait naître la gamme majeure.

Le mode majeur, qu'on pourrait appeler le mode sultan de la musique moderne, est un hypolydien mitigé.

Pour que vous puissiez mieux apprécier la différence qu'il y a entre l'hypolydien antique et le majeur, je vais vous faire entendre une mélodie dans le mode majeur que j'ai recueillie en Orient. Notre gamme mineure n'existe pas en Orient; mais le majeur européen s'y rencontre dans de nombreuses mélodies. Voici la traduction des paroles grecques :

Un petit oiseau, à l'aube, pleurait tristement. — *Oh! combien profondément je t'aime!* — parce que son nid était loin et qu'on lui avait coupé les ailes. — *Oh! combien profondément je t'aime!* <sup>(1)</sup>

(Exécution. — Applaudissements.)

Il est inutile de caractériser le mode majeur; il est assez connu. Disons pourtant que sa prédominance dans la musique moderne a donné à celle-ci un caractère exclusivement passionné et lui a fait perdre de plus en plus ce cachet de grandeur calme et de sérénité que possède à un si haut degré l'art antique.

Les trois gammes dont nous venons de parler sont basées sur la tonique; et, pour cela, elles étaient considérées par les anciens comme exprimant l'action. Les trois gammes dont nous allons parler à présent sont basées sur la dominante : les anciens leur attribuaient un caractère *passif*. Nous l'avons déjà dit, dans les modes basés sur la dominante, il n'y a pas de conclusion : le sens reste comme suspendu. Par exemple, dans la gamme *dorienne* :

Ex. 41.



(1) N° 7 du Recueil de *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*.



Le *dorien*, c'est l'hypodorien basé sur la dominante.

Comme son nom l'indique, c'était le mode grec par excellence. Tout le monde connaît la fermeté, la sobriété de l'architecture dorique. On retrouve dans le mode dorien le caractère des mœurs et des vertus spartiates. Il est qualifié par les anciens de *sombre, violent, viril, belliqueux, plein de dignité, distingué, grandiose, ferme, calme*.

L'harmonie dorienne, dit Héraclide, possède un caractère viril et grandiose; étrangère à la joie, répudiant la mollesse, sombre et énergique, elle ne connaît ni la richesse du coloris, ni la souplesse de la forme.

Aristote dit :

Il est une harmonie qui procure à l'âme un calme parfait, c'est la dorienne.

Platon y reconnaît les mâles accents d'un héros et d'un stoïque <sup>(1)</sup>.

Cassiodore lui attribue les « vertus chrétiennes les plus élevées et les plus rares ».

Ces témoignages si unanimes sont consignés par M. Gevaert dans son chapitre si intéressant et si remarquable sur les *modes*. En parlant du dorien, l'auteur ajoute :

Le dorien est peut-être de tous les modes antiques celui qui s'adapte le moins à la polyphonie occidentale. La beauté sévère de ses mélodies tient précisément à ce que les rapports harmoniques des sons y sont indiqués très sobrement et pour ainsi dire voilés.

Voici trois exemples de musique écrite dans le mode dorien. Le premier est un autre des cinq fragments musicaux que l'antiquité nous a laissés ; c'est l'*Hymne à la Muse*, de Dionysios, il date du 1<sup>er</sup> siècle de l'ère chrétienne. Le second est l'hymne bien connue de l'Église romaine : *Pange, lingua*. Le troisième est une hymne de l'Église grecque.

L'*Hymne à la Muse* a une couleur antique remarquable, vous allez en juger. Voici le sens des paroles :

Chante, Muse, sois une amie pour moi, entonne mon chant ! Qu'un souffle de tes bois sacrés agite mon cœur ! Calliope savante, la première des Muses sages, et toi, sage initiateur, fils de Latone, Apollon de Délos, soyez-moi favorables !

(1) Nous donnons ici la suite du passage de Platon dont nous avons cité le commencement p. 22 : « Je ne connais pas les harmonies par moi-même, mais il suffira de me laisser celle qui saurait imiter le ton et les mâles accents de l'homme de cœur, qui, jeté dans la mêlée ou dans quelque action violente et forcé par le sort de s'exposer aux blessures et à la mort, ou bien tombant dans quelque embûche, reçoit de pied ferme, et sans plier, les assauts de la fortune ennemie. Laissons encore cet autre mode qui représente l'homme dans ses pratiques pacifiques et toutes volontaires; invoquant les dieux, enseignant, priant ou conseillant ses semblables, se montrant lui-même docile aux prières, aux leçons et aux conseils d'autrui; et ainsi n'éprouvant jamais de mécompte, comme ne s'enorgueillissant jamais; toujours sage, modéré et content de ce qui lui arrive. Ces deux harmonies, l'une énergique, l'autre tranquille, aptes à reproduire les accents de l'homme courageux et sage, malheureux ou heureux, voilà ce qu'il nous faut laisser. — Les harmonies [modes] que tu veux garder sont précisément celles que je viens de nommer » [la *phrygienne* et la *dorienne*]. Platon, *Républ.* I. III.



Ex. 42.

*mf* Andante non troppo. *p*

SOPRANO. *mf* *p*  
 Α - ει - δε μου - σά μοι φί - λη, μολ - πῆς

ALTO. *mf* *p*  
 Α - ει - δε μου - σά μοι φί - λη, μολ - πῆς

TÉNOR. *mf* *p*  
 Α - ει - δε μου - σά μοι φί - λη, μολ - πῆς

BASSE. *mf* *p*  
 Α - ει - δε μου - σά μοι φί - λη, μολ - πῆς

Accomp.  
*ad libitum.* *mf* *p*

*mf* *dim.*  
 δ'έ - μῆς κατ - άρ - χου. αύ - ρη δέ σών άπ' άλ - σέ - ων

*mf* *dim.*  
 δ'έ - μῆς κατ - άρ - χου. αύ - ρη δέ σών άπ' άλ - σέ - ων

*mf* *dim.*  
 δ'έ - μῆς κατ - άρ - χου. αύ - ρη δέ σών άπ' άλ - σέ - ων

*mf* *dim.*  
 δ'έ - μῆς κατ - άρ - χου. αύ - ρη δέ σών άπ' άλ - σέ - ων

*mf* *dim.*



*p*  
έ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο -  
*p*  
έ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο -  
*p*  
έ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο -  
*p*  
έ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο -  
*p*  
έ - μὰς φρέ - νας δο - νεί - τω. Καλ - λι - ό - πει - α σο -

*dolce.* *Più mosso.* *rit.*  
- φά, μου - σών προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνών,  
- φά, μου - σών προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνών,  
- φά, μου - σών προ - κατ - α - γε - τι τερ - πνών,  
- φά, μου - σών προ - κατ - α - γέ - τι τερ - πνών,  
*dolce.* *Più mosso.* *rit.*



Moderato.

*cresc.* *f*

καὶ σο-φὴ μυσ - το-δό - τα, Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε παι -

*cresc.* *f*

καὶ σο-φὴ μυσ - το-δό - τα, Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε παι -

*cresc.* *f*

καὶ σο-φὴ μυσ - το-δό - τα, Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε παι -

*cresc.* *f*

καὶ σο-φὴ μυσ - το-δό - τα, Λα - τοῦς γό - νε, Δή - λι - ε παι -

Moderato.

*cresc.* *f*

*p. largo e sostenuto.*

- ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.

*p*

- ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.

*p*

- ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.

*p*

- ἀν, εὐ - με - νεῖς πάρ - εσ - τέ μοι.

*p. largo e sostenuto.*

(Applaudissements.)



Voici maintenant le *Pange, lingua*, qui est dans le même mode :

Ex. 43.

*Molto sostenuto.*

SOPRANO. *p*  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

ALTO. *p*  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

TÉNOR. *p*  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

BASSE. *p*  
Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si

*Accomp' ad libitum.* *pp*



*dim.*  
Cor - poris mys - te - ri - um San - gui - nis - que

*dim.*  
Cor - poris mys - te - ri - um San - gui - nis - que

*dim.*  
Cor - poris mys - te - ri - um Sangui -

*dim.*  
Cor - poris mys - te - ri - um Sangu - nis - que

*dim.*



pre . ti . o . si Quem in mun . di pre . ti . um — *dim.*

pre . ti . o . si Quem in mun . di pre . ti . um — *dim.*

nis . que — Quem in mun . di pre . ti . um — *dim.*

pre . ti . o . si Quem in mun . di pre . ti . um — *dim.*

The first system consists of five staves. The top four are vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the bottom is a piano accompaniment. The lyrics are: "pre . ti . o . si Quem in mun . di pre . ti . um". The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with accents and ending with a *dim.* (diminuendo) marking.

*pp* Fruc . tus ven . tris ge . ne . ro . si Rex effu . dit gen . tium! *f* *dim. e allarg.*

*pp* Fruc . tus ven . tris ge . ne . ro . si Rex effu . dit gen . tium! *f* *dim. e allarg.*

*pp* — Fructus ventris ge . ne . ro . si Rex effu . dit gen . tium! *f* *dim. e allarg.*

*pp* Fructus ven . tris ge . ne . ro . si Rex effu . dit gen . tium! *f* *dim. e allarg.*

*pp* *cresc.* *f* *dim. e rit.*

The second system consists of five staves. The top four are vocal staves and the bottom is a piano accompaniment. The lyrics are: "Fruc . tus ven . tris ge . ne . ro . si Rex effu . dit gen . tium!". The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with accents and ending with a *dim. e allarg.* (diminuendo e allargando) marking. The bottom staff of the piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *dim. e rit.* (diminuendo e ritardando) marking.

(Applaudissements.)



Voici enfin l'hymne de l'Église grecque :

Ils n'ont pas adoré la créature au delà du Créateur, les hommes inspirés de Dieu ;  
mais foulant vaillamment aux pieds la menace du feu, ils se réjouissaient en chantant :  
Toi que nous célébrons avec transport, Seigneur, Dieu de nos pères, sois béni <sup>(1)</sup> !

Ex. 44.

*Allegro moderato.* *f*

Οὐκ ἐ - λά - τρευ-

-σαν τῇ κτί-σει νί θε-ό-φρο - νες πα - ρά τὸν κτί - σαν-

*marcato.*

-τα· ἀλ - - λά ψυ - ρὸς ἀ - πει - λὴν ἀν-

*avec force.*

(1) Voir nos *Études sur la musique ecclésiastique grecque*, p. 50 (Hachette, éditeur, Paris).





- δρεί-ως πα - πτή-σαν-τες, έ - χει-ρον ψάλ-λον-τες· ύ - περ-

- υ - - μνη - τέ ύ τῶν πα - τέ - ρων Κύ - ρι-

cresc

- ος καὶ Θε - ός, εἰ - λο - γη - τός εἰ.

ff

(Applaudissements.)

Le mode dorien a été employé par Berlioz dans plusieurs de ses ouvrages. L'air d'Hérode, dans la première partie de *l'Enfance du Christ*, est conçu dans ce mode; en voici les premières mesures :



Ex. 45.

Andante.

O mi - sè - re des rois etc.

Berlioz a fait usage du même mode dans le pas des *Esclaves nubiennes*, du ballet des *Troyens* :

Ex. 46.

Allegro.

etc.

Passons au *phrygien*, dont je vous rappelle ici la gamme :

Ex. 47.

Le phrygien n'est autre chose que l'hypophrygien basé sur la dominante. Il est qualifié par les anciens de *passionné, enthousiaste, inspiré, religieux, extatique*.

La justesse de ces épithètes se trouve pleinement confirmée par l'exemple suivant, tiré du chant grégorien. Le caractère de la belle cantilène du *Credo* n'est-il pas celui d'un enthousiasme qui va jusqu'à l'âpreté?



Ex. 48.

Cre . do in unum De . um, pa . trem omni po .  
*energico:*

ten . tem fac . to . rem cœ . li et ter . ræ vi . si . bi . li . um

om . nium et in . vi . si . bi . li . um.

Les qualités que nous avons reconnues à l'hypophrygien existent dans le phrygien à un degré plus intense, et cela tient à la terminaison sur la dominante. Le phrygien est un hypophrygien *endiablé*. La terminaison sur la dominante, dit M. Gevaert, a une expression indéterminée et passive. Dans le dorien, cette passivité exprime le stoïcisme; dans le phrygien, au contraire, la non-activité (la non-réaction), combinée avec l'exaltation religieuse, produit l'abandon de soi-même, l'extase, le fanatisme.

Le mode dorien et le mode phrygien étaient les deux modes préférés de Platon. Il les considérait comme propres à former le cœur des citoyens. L'un, le dorien, devait inspirer aux âmes le mépris de la douleur; l'autre, le phrygien, devait entretenir un courage bouillant et une colère généreuse dans le cœur des guerriers.

Nous ne connaissons pas d'emploi de ce mode dans la musique moderne. Il y a beaucoup de mélodies populaires en *phrygien*. En voici une que j'ai recueillie à Smyrne, et dont la terminaison sur la dominante a bien le caractère d'*extase* que les anciens attribuaient à ce mode. Je la recommande tout spécialement à votre attention; cette mélodie est tout simplement un chef-d'œuvre. C'est aussi beau qu'un bas-relief du Parthénon.



Si ce morceau de musique était un morceau de sculpture, il serait au Louvre. Voici la traduction des paroles :

Ma petite rose blanche, *de grâce !* mon jasmin touffu, dis-moi qui a jamais renoncé à l'amour, *dame Marie*, pour que j'y renonce aussi ?

Tes yeux noirs, *de grâce !* quand ils se tournent vers moi et me regardent, allument des flammes dans mon cœur, *dame Marie*, et je les sens pétiller <sup>(1)</sup>.

(Exécution. — Applaudissements.)

Passons au mode *lydien*. Le lydien n'est autre chose que l'hypolydien basé sur la dominante. En voici la gamme. (Voir les ex. 9 et 11.) Bien qu'elle soit composée des mêmes intervalles que la gamme majeure, elle en diffère essentiellement, puisque le majeur finit sur une tonique. Ce mode a complètement disparu. On croit en retrouver des traces dans le plainchant et dans certaines mélodies populaires. Ces exemples n'ont pas un caractère assez irréfutable pour qu'il y ait lieu de les citer. Tout ce qui nous reste du lydien, ce sont les épithètes que les anciens lui donnaient. Ils le qualifiaient de *doux*, *changeant*, *juvénile*. Suivant eux, il était éminemment propre à reproduire les sentiments de résignation, de sympathie dont le chœur tragique est l'organe.

Nous arrivons au dernier des modes diatoniques, le mode *mixolydien*, qui n'est autre chose que l'hypophrygien basé sur la médiane si :

Ex. 49.



Ce mode est rangé par les anciens parmi les harmonies plaintives; il est qualifié par eux de *larmoyant*, *passionné*, *attendrissant*. Selon un théoricien ecclésiastique du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce mode est *bas*, *humble*, *timide*, *mou*, *languissant*, *propre aux sentiments de componction*, *de tristesse*, *de plainte*, *de prière*, *de supplication*, *de lamentation*, *de gémissement*.

Cette définition surabondante est tout à fait conforme à ce que dit Platon de ce mode qui est l'antipode du dorien, le mode viril et stoïque par excellence. La terminaison sur la tierce est, d'après Westphal, une « interrogation douloureuse à laquelle nous attendons en vain une réponse ». Voici un exemple de ce mode tiré du chant grégorien; c'est l'hymne qui commence par les mots : *Virginis proles*.

(1) N° 6 du Recueil de *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*.



EX. 50.

Moderato.

SOPRANO.



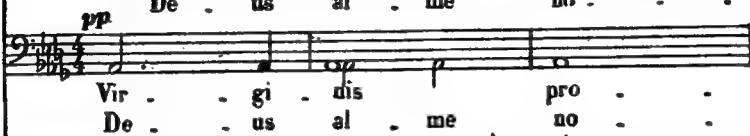
ALTO.



TÉNOR.



BASSE.



Accomp'  
ad libitum.



ma - tris Vir - go quem ges - sit pe - perit - que  
no - bis de - bi - tas pœ - nas sce - lerum re -

Vir - go quem ges - sit  
De - bi - tas pœ - nas re -

ma - tris Vir - go quem ges - sit pe - perit - que  
bis de - bi - tas pœ - nas sce - lerum re -

les Vir - go quem ges - sit pe - perit - que  
bis de - bi - tas pœ - nas sce - lerum re -

*p*



*cresc. molto*

vir - go vir - gi - nis fes - tum  
mit - te Ut ti - bi pu - ro do.  
vir - go vir - gi - nis fes - tum  
mit - te Ut ti - bi pu - ro do.  
vir - go vir - gi - nis fes - tum  
mit - te Ut ti - bi pu - ro do.  
vir - go vir - gi - nis fes - tum  
mit - te Ut ti - bi pu - ro do.

ca - nimus tro - phoe - um ac - ci - pe vo - tum.  
re - sone - mus al - mum pec - to - re car - men.  
ca - nimus tro - phoe - um ac - ci - pe vo - tum.  
re - sone - mus al - mum pec - to - re car - men.  
ca - nimus tro - phoe - um ac - ci - pe vo - tum.  
re - sone - mus al - mum pec - to - re car - men.  
ca - nimus tro - phoe - um ac - ci - pe vo - tum.  
re - sone - mus al - mum pec - to - re car - men.



(Applaudissements.)

Ce mode était consacré à la plainte du chœur dans la tragédie, à cause de son caractère larmoyant et peu héroïque. Suivant M. Gevaert, le mixolydien se rencontre très rarement parmi les mélodies populaires; il n'en cite qu'une dans son ouvrage et dit qu'il n'en connaît pas d'autre; c'est une mélodie suédoise. J'ai été assez heureux pour en recueillir plusieurs en Orient. En voici une dont la terminaison a bien l'expression suppliante qui caractérise le mode. Le rythme en est non moins curieux que le contour mélodique.

Je vais vous en lire les paroles :

Mais pourquoi ta mère a-t-elle besoin d'une lampe pendant la nuit. . . *Allons, allons, je t'en prie, ne me tyrannise pas pour que je pleure!*

Puisqu'elle a dans sa maison le soleil et la lune? *Allons, allons, je t'en prie, ne me tyrannise pas pour que je pleure!*<sup>(1)</sup>

(Exécution. — Bravos et applaudissements.)

Ici s'arrête la liste des sept modes diatoniques principaux. Je n'ai pu vous donner qu'un aperçu très sommaire du caractère expressif que les anciens leur attribuent. Les personnes que cette étude intéresse trouveront de quoi satisfaire amplement leur curiosité dans le beau livre de Gevaert : *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*. Dans ce livre, dont l'existence est un bienfait pour l'art, la théorie antique, naguère si rebutante, est devenue abordable à tous. M. Gevaert est le premier qui ait parlé de la musique antique en musicien. Il a traité les questions ardues non seulement avec la sûreté que donne une vaste érudition, mais encore avec le discernement et le tact d'un compositeur éminent.

Les sept modes diatoniques que nous avons passés en revue étaient les principaux modes usités dans l'antiquité, mais ce n'étaient pas les seuls; il y en avait d'autres encore dont nous ne ferons que mentionner le nom : le *syntono-lydien*, gamme de *fa* terminée sur la tierce :

Ex. 51.



le mode *locrien*, gamme de *ré* sans accident avec dominante *la*,

Ex. 52.



(1) N° 22 du Recueil de *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*.



qu'il ne faut pas confondre avec l'*hypodorien* :

Ex. 53.



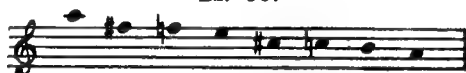
ni avec le *phrygien* :

Ex. 54.



Il y avait en outre tous les modes du genre *chromatique* dont voici l'échelle ordinaire :

Ex. 55.



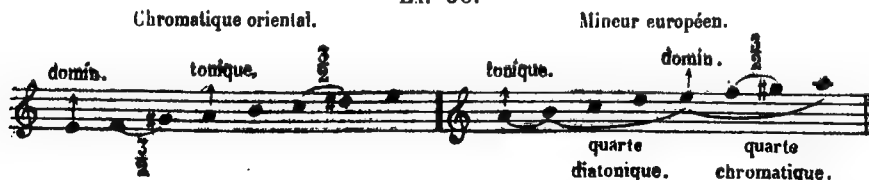
Vous le voyez, cette gamme est la gamme de *la* dans laquelle le *sol* et le *ré* sont abaissés d'un demi-ton; le *sol* est devenu un *fa dièse* et le *ré* un *ut dièse*. Cette gamme a un caractère de mélancolie qui n'est pas sans charme. Je crois être le premier à en avoir fait usage à notre époque; je l'ai employée dans une mélodie intitulée *Primavera* <sup>(1)</sup>.

Il y avait enfin les modes du genre *enharmonique* avec les quarts de ton, dont nous ne parlerons pas.

Avant de terminer, je vais vous dire quelques mots d'une gamme qui est peut-être antique d'origine, mais qui est d'un emploi absolument moderne et très fréquent en Orient dans les mélodies populaires; elle est trop caractéristique pour que je puisse la passer sous silence. C'est le *chromatique oriental*.

Notre mineur a une seule quarte chromatique; l'autre est diatonique. Dans le chromatique oriental, les deux quartes sont chromatiques; de plus, cette gamme est basée sur la dominante.

Ex. 56.



Je vais vous faire entendre, comme exemple de mélodie construite avec cette échelle, une berceuse chypriote que j'ai recueillie à Smyrne, et dont voici les paroles :

(1) E. et A. Girod, éditeurs à Paris.



Allons ! dors, ma fille, et moi je te donnerai la ville d'Alexandrie en sucre, le Caire en riz et Constantinople pour que tu y règues pendant trois années <sup>(1)</sup>.

(Exécution. — Applaudissements.)

La présence des deux trihémitons dans l'octave donne à cette gamme un sentiment de mélancolie intense, auquel ajoute le caractère rêveur de la terminaison sur la dominante. Il y a bien des enfants en Grèce qui se sont endormis au son de cette berceuse. Des Grecs à qui je l'ai fait entendre à Paris se sont souvenus qu'ils avaient été bercés dans leur enfance avec ce chant.

M. Saint-Saëns a fait un emploi très heureux du chromatique oriental dans le remarquable ballet de son opéra biblique : *Samson et Dalila*.

Nous venons de dire que le mode mineur est un mode hybride, mélangé de diatonique et de chromatique. Nous avons trouvé en Orient bien d'autres hybrides, entre autres le mélange du chromatique et du majeur.

Cette faculté d'associer dans la même octave deux tronçons de gammes différentes augmente prodigieusement le nombre des modes ou des variétés de modes. Une aussi grande diversité d'échelles est évidemment une cause de variété dans l'expression mélodique. Or, toutes ces échelles peuvent s'harmoniser. La polyphonie est assez bien outillée de nos jours pour qu'on puisse renforcer l'expression d'une mélodie, quelle qu'elle soit, par une harmonie appropriée à son caractère modal.

Donc, aucun élément expressif existant dans une mélodie quelconque, quelle que soit l'époque à laquelle elle remonte, quel que soit le pays d'où elle provienne, ne doit être banni de la langue musicale. (Bravos et applaudissements.)

Tous les modes, anciens ou modernes, européens ou étrangers, par cela seul qu'ils sont aptes à engendrer une impression, doivent conquérir droit de cité parmi nous et peuvent être employés par les compositeurs. (Nouveaux applaudissements.)

Nous avons cité, dans le cours de cette étude, plusieurs passages tirés des maîtres, où ils ont secoué le joug du majeur et du mineur pour élargir le cercle trop étroit de la modalité moderne. Il est un homme dont les travaux contribueront puissamment à jeter dans la circulation musicale le riche trésor des modes diatoniques antiques. M. Lemmens, l'éminent organiste et compositeur, fondateur de la nouvelle école de musique religieuse de Malines, dont l'enseignement sera basé sur la *diatonie*, s'est voué à la restauration rythmique du chant grégorien et à l'harmonisation de ces mélodies sublimes, suivant un système à la fois rationnel et musical. (Applaudissements.)

En appliquant à des compositions originales les modes du plain-chant qui, nous l'avons vu, sont les mêmes que ceux de la musique grecque, M. Lemmens a montré le parti qu'en peut tirer la langue moderne.

(1) N° 1 du Recueil de *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient*.



Des efforts ont été faits dans la même voie par d'autres compositeurs en France et à l'étranger. En Russie, la plupart des chants nationaux sont construits avec les gammes grecques. Ces chants ont été recueillis pieusement par les compositeurs russes et admirablement harmonisés par quelques-uns d'entre eux. Citons les intéressants recueils de Rimsky-Korsakof et de Balakireff.

Dans un article publié récemment par la *Gazette musicale*, M. Kui, compositeur russe, s'exprime ainsi, en parlant des mélodies populaires de son pays construites dans les modes antiques :

Ces admirables matériaux, traités dans les plus hautes conditions de l'art, et mis en œuvre par une intelligence apte à comprendre les divers côtés du génie national, ont été l'occasion et le point de départ de plus d'une œuvre capitale.

Plus loin, il ajoute :

Le compositeur en quête d'effets nouveaux, fatigué de l'uniformité de nos constructions harmoniques et mélodiques, ne pourrait-il exploiter cette mine féconde? Le nouveau n'est-il pas appelé à sortir de l'ancien, dans une certaine mesure, et n'y aurait-il pas dans ce qu'on appelle décrépitude les germes d'une florissante jeunesse?

Cette conclusion est la nôtre.

Quand des idées nouvelles et semblables surgissent sur différents points de l'Europe; quand des efforts sont faits dans une voie identique par des hommes qui ne se sont pas donné le mot, n'y a-t-il pas là un symptôme évident que ces idées sont appelées un jour à triompher?

Ce jour, nous en appelons l'heureux avènement. Nous avons foi dans le principe de l'application de la polyphonie à toutes les gammes.

Nos deux modes, majeur et mineur, ont été tellement exploités, qu'il y a lieu d'accueillir tous les éléments d'expression propres à rajeunir la langue musicale. Il ne s'agit ici de renoncer à aucune des conquêtes déjà faites, ni de rien retrancher aux ressources de la musique moderne, mais bien au contraire d'agrandir le domaine de l'expression mélodique et de fournir de nouvelles couleurs à la palette musicale. (Applaudissements.)

De cette manière, on pourra résoudre ce problème qui est actuellement plus difficile que jamais : être neuf, tout en restant simple. (Nouveaux applaudissements.)

M. GOUNOD, *président*. Mesdames, Messieurs, au nom du bureau que j'ai l'honneur de présider aujourd'hui devant vous, et en votre nom aussi, je tiens à remercier ces dames et ces messieurs qui ont bien voulu prêter à M. Bourgault-Ducoudray le concours de leur talent et de leur bonne volonté afin de nous faire entendre ces chants qui viennent de nous charmer tous. (Applaudissements.)

La séance est levée à 3 heures 40 minutes.



# NOMENCLATURE DES CONFÉRENCES FAITES AU PALAIS DU TROCADÉRO

PENDANT L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878.

## 1<sup>er</sup> VOLUME.

INDUSTRIE. — CHEMINS DE FER. — TRAVAUX PUBLICS. — AGRICULTURE.

Conférence sur les **Machines Compound** à l'Exposition universelle de 1878, comparées aux machines Corliss, par M. DE FRÉMINVILLE, directeur des constructions navales, en retraite, professeur à l'École centrale des arts et manufactures. (Lundi 8 juillet.)

Conférence sur les **Moteurs à gaz** à l'Exposition de 1878, par M. Jules ARMENGAUD jeune, ingénieur civil. (Mercredi 14 août.)

Conférence sur la **Fabrication du gaz d'éclairage**, par M. ARSON, ingénieur de la Compagnie parisienne du gaz. (Mardi 16 juillet.)

Conférence sur l'**Éclairage**, par M. SERVIER, ingénieur civil. (Mercredi 21 août.)

Conférence sur les **Sous-produits dérivés de la houille**, par M. BERTIN, professeur à l'Association polytechnique. (Mercredi 17 juillet.)

Conférence sur l'**Acier**, par M. MARCHÉ, ingénieur civil. (Samedi 20 juillet.)

Conférence sur le **Verre**, sa fabrication et ses applications, par M. CLÉMANDOT, ingénieur civil. (Samedi 27 juillet.)

Conférence sur la **Minoterie**, par M. VIGREUX, ingénieur civil, répétiteur faisant fonctions de professeur à l'École centrale des arts et manufactures. (Mercredi 31 juillet.)

Conférence sur la **Fabrication du savon de Marseille**, par M. ARNAVON, manufacturier. (Samedi 3 août.)

Conférence sur l'**Utilisation directe et industrielle de la chaleur solaire**, par M. Abel PIERRE, ingénieur civil. (Mercredi 28 août.)

Conférence sur la **Teinture et les différents procédés employés pour la décoration des tissus**, par M. BLANCHE, ingénieur et manufacturier, membre du Conseil général de la Seine. (Samedi 21 septembre.)

Conférence sur la **Fabrication du sucre**, par M. VIVIEN, expert-chimiste, professeur de sucrerie. (Samedi 14 septembre.)

Conférence sur les **Conditions techniques et économiques d'une organisation rationnelle des chemins de fer**, par M. VAUTHIER, ingénieur des ponts et chaussées. (Samedi 13 juillet.)

Conférence sur les **Chemins de fer sur routes**, par M. CHABRIER, ingénieur civil, président de la Compagnie des chemins de fer à voie étroite de la Meuse. (Mardi 24 septembre.)

Conférence sur les **Freins continus**, par M. BANDERALI, ingénieur inspecteur du service central du matériel et de la traction au Chemin de fer du Nord. (Samedi 28 septembre.)

Conférence sur les **Travaux publics aux États-Unis d'Amérique**, par M. MALÉZIEUX, ingénieur en chef des ponts et chaussées. (Mercredi 7 août.)

Conférence sur la **Dynamite et les substances explosives**, par M. ROUX, ingénieur des manufactures de l'État. (Samedi 10 août.)

Conférence sur l'**Emploi des eaux en agriculture par les canaux d'irrigation**, par M. DE PASSY, ingénieur en chef des ponts et chaussées, en retraite. (Mardi 13 août.)

Conférence sur la **Destruction du phylloxera**, par M. ROHART, manufacturier chimiste. (Mardi 9 juillet.)

## 2<sup>e</sup> VOLUME.

ARTS. — SCIENCES.

Conférence sur le **Palais de l'Exposition universelle de 1878**, par M. Émile TRÉLAT, directeur de l'École spéciale d'architecture. (Jeudi 25 juillet.)

Conférence sur l'**Utilité d'un Musée des arts décoratifs**, par M. René MÉNARD, homme de lettres. (Jeudi 22 août.)

Conférence sur le **Mobilier**, par M. Émile TRÉLAT, directeur de l'École spéciale d'architecture. (Samedi 24 août.)

Conférence sur l'**Enseignement du dessin**, par M. L. CERNESON, architecte, membre du Conseil municipal de Paris et du Conseil général de la Seine. (Samedi 31 août.)



Conférence sur la Modalité dans la musique grecque, avec des exemples de musique dans les différents modes, par M. BOURGAULT-DUCOUDRAY, grand prix de Rome, membre de la Commission des auditions musicales à l'Exposition universelle de 1878. (Samedi 7 septembre.)

Conférence sur l'Habitation à toutes les époques, par M. Charles LUCAS, architecte. (Lundi 9 sept.)

Conférence sur la Céramique monumentale, par M. SÉDILLE, architecte. (Jeudi 19 septembre.)

Conférence sur le Bouddhisme à l'Exposition de 1878, par M. LÉON FEER, membre de la Société académique indo-chinoise. (Jeudi 1<sup>er</sup> août.)

Conférence sur le Tong-King et ses peuples, par M. l'abbé DURAND, membre de la Société académique indo-chinoise, professeur des sciences géographiques à l'Université catholique. (Mardi 27 août.)

Conférence sur l'Astronomie à l'Exposition de 1878, par M. VINOT, directeur du *Journal du Ciel*. (Jeudi 18 juillet.)

Conférence sur les Applications industrielles de l'électricité, par M. Antoine BREGUET, ingénieur-constructeur. (Jeudi 8 août.)

Conférence sur la Tachymétrie. — Réforme pédagogique pour les sciences exactes. — Rectification des fausses règles empiriques en usage, par M. LAGOUR, ingénieur en chef des ponts et chaussées. (Mardi 10 sept.)

Conférence sur les Conditions d'équilibre des poissons dans l'eau douce et dans l'eau de mer, par M. le docteur A. MOREAU, membre de l'Académie de médecine. (Mercredi 25 septembre.)

### 3<sup>e</sup> VOLUME.

ENSEIGNEMENT. — SCIENCES ÉCONOMIQUES. — HYGIÈNE.

Conférence sur l'Enseignement professionnel, par M. CORBON, sénateur. (Mercredi 10 juillet.)

Conférence sur l'Instruction des sourds-muets par la méthode Jacob Rodrigues Pereira, par M. F. HÉMENT, inspecteur de l'enseignement primaire. (Jeudi 11 juillet.)

Conférence sur l'Enseignement des sourds-muets dans les écoles d'entendants, par M. E. GROSSELIN, vice-président de la Société pour l'enseignement simultané des sourds-muets et des entendants-parlants. (Jeudi 12 septembre.)

Conférence sur la Gymnastique des sens, système d'éducation du jeune âge, par M. Constantin DELHEZ, professeur à Vienne (Autriche). (Lundi 19 août.)

Conférence sur l'Unification des travaux géographiques, par M. DE CHANCOURTOIS, ingénieur en chef au corps des Mines, professeur de géologie à l'École nationale des Mines. (Mardi 3 septembre.)

Conférence sur l'Algérie, par M. ALLAN, publiciste. (Mardi 17 septembre.)

Conférence sur l'Enseignement élémentaire de l'Économie politique, par M. Frédéric PASSY, membre de l'Institut. (Dimanche 25 août.)

Conférence sur les Institutions de prévoyance, d'après le Congrès international, au point de vue de l'intérêt français, par M. DE MALARGE, secrétaire perpétuel de la Société des Institutions de prévoyance de France. (Lundi 16 septembre.)

Conférence sur le Droit international, par M. Ch. LEMONNIER, président de la Ligue internationale de la paix et de la liberté. (Mercredi 18 septembre.)

Conférence sur les Causes de la dépopulation, par M. le docteur A. DESPRÈS, professeur agrégé à la Faculté de médecine, chirurgien de l'hôpital Cochin. (Lundi 26 août.)

Conférence sur le Choix d'un état au point de vue hygiénique et social, par M. Placide COULY, ancien membre de la Commission du travail des enfants dans les manufactures. (Mardi 30 juillet.)

Conférence sur les Hospices marins et les Écoles de rachitiques, par M. le docteur DE PIETRA-SANTA, secrétaire de la Société française d'hygiène. (Mardi 23 juillet.)

Conférence sur le Tabac au point de vue hygiénique, par M. le docteur A. RIAST. (Mardi 20 août.)

Conférence sur l'Usage alimentaire de la viande de cheval, par M. E. DECROIX, vétérinaire principal, fondateur du Comité de propagation pour l'usage alimentaire de la viande de cheval. (Jeudi 26 septembre.)

**AVIS.** — On peut se procurer chaque volume à l'Imprimerie nationale (rue Vieille-du-Temple, n° 87) et dans toutes les librairies, au fur et à mesure de l'impression.

